

CLEO CUSTODIO FERREIRA

**OPERAÇÃO BRASIL E O MILAGRE DA COR:**  
RELAÇÕES ENTRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO E O CONTEXTO  
HISTÓRICO NO QUAL ELE SE DESENVOLVE

Uberlândia, MG  
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE ARTES VISUAIS

CLEO CUSTODIO FERREIRA

**OPERAÇÃO BRASIL E O MILAGRE DA COR:**  
RELAÇÕES ENTRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO E O CONTEXTO  
HISTÓRICO NO QUAL ELE SE DESENVOLVE

Uberlândia, MG  
2019

CLEO CUSTODIO FERREIRA

**OPERAÇÃO BRASIL E O MILAGRE DA COR:  
RELAÇÕES ENTRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO E O CONTEXTO  
HISTÓRICO NO QUAL ELE SE DESENVOLVE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito necessário à obtenção do grau de Licenciatura.

Linha de Pesquisa: Inteculturalidade e Poéticas de Fronteira

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Mello Salimeno de Sá

BANCA EXAMINADORA

---

Profa Dra. Raquel Mello Salimeno de Sá  
Universidade Federal de Uberlândia (orientadora)

---

Profa Dra. Luciana Mourão Arslan  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Dra. Lídia Maria Meirelles (Antropóloga – Coordenadora do Museu do Índio)  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Yone Corrêa de Araújo  
(Mestre em Poéticas Visuais – Coordenadora do Espaço Cultural do Mercado)  
Secretaria Municipal de Cultura

## **Agradecimentos**

Dedico este trabalho à todo as pessoas, vivas (ou não) que fizeram (ou ainda vão fazer) parte de minha viagem por esta terra adubada com sangue, lágrimas e suor a que chamam Brasil.

Agradeço em especial, meus pais, Elza e Sebastião, que de uma maneira muito amorosa e intuitiva me proporcionaram experiências que foram capazes de me colocar em contato comigo mesmo e com o Poder Revolucionário da Arte.

À música, ao cinema, à literatura e todas as outras linguagens artísticas!

Ao meu irmão Cleiton Custodio, parceiro na arte e na vida!

Aos excluídos que compõem a maior parte do meu bando. Pessoas que me reensinaram a importância do respeito e da amizade. Salve “Celsinho da Mangueira” e “Dona Vitória”, onde quer que estejam!

Agradeço ao grande “Criador”, por ter nascido pobre, entre pessoas humildes e assim conseguir enxergar com maior clareza as desigualdades sociais.

Aos povos originários dessa terra, às suas culturas e à sua força de resistência, que me servem de inspiração e modelo de conduta nesta guerra pela liberdade!

À professora doutora Raquel Salimeno, que me deu muito mais que orientação acadêmica. Me deu ouvidos e uma das coisas mais importantes do mundo; a AMIZADE.

## **Resumo**

Essa pesquisa investiga as relações existentes entre o meu processo criativo e o contexto em que vivo, tomando a série híbrida “Operação Brasil e o Milagre da Cor” como documento visual. Trata-se da junção de duas séries aparentemente distintas: Operação Brasil – o maior assalto da História e o Milagre da Cor – santos psicodélicos, que compuseram a minha primeira exposição individual que aconteceu no Espaço Cultural do Mercado Municipal de Uberlândia, Minas Gerais, no ano de 2019. O objetivo é identificar e distinguir possíveis relações entre o processo de criação particular do artista e os processos sociais, políticos e econômicos nos quais ele está inserido e que de certo modo é, ao mesmo tempo, subproduto e coautor. A pesquisa é baseada nas teorias historiográficas contemporâneas, ainda em construção, como a história cultural do tempo presente que permite narrativas sociobiográficas, poéticas e científicas que são desdobramentos críticos do método dialético materialista-histórico.

**Palavras chave: processos de criação; arte; contexto histórico-político-social**

## **Abstract**

This research investigates the relations between my creative process and the context in which I am inserted, using the hybrid series “Operação Brasil e o Milagre da Cor” as a visual document. It comprehends the junction of two apparently distinct series: Operação Brasil- the biggest assault of the history and the Color Miracle-psychedelics saints that composed my first individual art exposition at the Espaço Cultural do Mercado Municipal de Uberlândia, Minas Gerais in 2019. The objective is to identify and distinguish possible relationships in the particular process of creation of the artist and the social, politic and economic process that he is inserted, being in a certain way the sub product and coauthor at the same time. The research is based on the contemporary historical theories that still in construction, as the cultural history of the present time that allows social biographic, poetics and scientific narratives that are critical deployment of the historical materialist dialectical method.

**Key words: creative process; art; social politic economic context**

Todos nós brasileiros, somos carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal que somos. Descendentes de escravos e de senhores seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria. (RIBEIRO, 1995, p120.)

## LISTA DE FIGURAS

p.1 - FIGURA 1 - Convite oficial da exposição Operação Brasil e o Milagre da Cor, criado pelo setor de comunicação da Prefeitura Municipal de Uberlândia, 2019. (Imagem extraída do site Guia Pontos de Vista, projeto que divulga as Artes Visuais na cidade de Uberlândia. Fonte: <http://www.guiapontosdevista.com.br/artigo/Exposicao-Operacao-Brasil-e-o-milagre-da-cor>).

p.3 - FIGURA 2 - Cleo Ferreira: Retratos de um país, 2016, nanquim sobre panamá, 30x42cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.6 - FIGURA 3 – Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.7 – FIGURA 4 - Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.7 - FIGURA 5 - Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.8 - FIGURA 6 - Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.8 - FIGURA 7 - Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.9 - FIGURA 8 - Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.10 – FIGURA 9 – Figura 9. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.10 - FIGURA 10 – Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.



p.11 - FIGURA 11 - Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.12 - FIGURA 12 – Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.13 - FIGURA 13 – Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.14 - FIGURA 14 - Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.24 - FIGURA 15 – Capa da revista independente Quadrinhos Infames, Contos Ruins e Poesias Piores Ainda, 2015. Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.28 - FIGURA 16 - Cláudia Andujar: Marcados, 30 Bienal de São Paulo, 2013. Fotografia. Fonte: <http://bienal.org.br/post/457>.

p.30 - FIGURA 17 - Cildo Meirelles: Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Cédula, 1970. Carimbo em dinheiro. Imagem extraída do Espaço Aloisio Magalhães. Fonte: <https://aloisioMagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/reelaboracao/cildo-meireles-rio-1948/>.

p.31 - FIGURA 18 - Cildo Meirelles: Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Cédula, 1970. Carimbo em dinheiro, 6x15cm. Imagem extraída do site inhotim.org. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula/>.

p.31 - FIGURA 19 - Cildo Meirelles: Zero Cruzeiro, 1974. Impressão em papel. Imagem extraída do site inhotim.org. Fonte: [www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/zero-cruzeiro/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/zero-cruzeiro/).

p.32 - FIGURA 20 – Cildo Meireles – Zero Dollar, litografia offset sobre papel, 6,5 x 15,5 cm, 1978-1984. Imagem extraída do site inhotim.org. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/zero-dollar/>.

p.33 - FIGURA 21 - Clécio Penedo: série És Tupi do Brasil - One Dollor, 1979. acrílica sobre cartão, 55x75 cm. Imagem extraída do site olhovivoca.com. Fonte: <https://www.olhovivoca.com.br/arte-e-cultura/1007/exposicao-de-obras-do-clecio-penedo-refaz-passos-e-tracos-do-artista/>.

p.33 - FIGURA 22 - Clécio Penedo: Comei-vos uns aos outros – a ceia, 1981. Grafite sobre papel - 33x47,5 cm. Imagem extraída do facebook do artista. Fonte: [https://www.facebook.com/ClecioPenedo/photos/cl%C3%A9cio-penedo-s%C3%A9rie\\_comei-vos-uns-aos-outrosa-ceia-1981grafite-sobre-papel-33x47/1422342581118152/](https://www.facebook.com/ClecioPenedo/photos/cl%C3%A9cio-penedo-s%C3%A9rie_comei-vos-uns-aos-outrosa-ceia-1981grafite-sobre-papel-33x47/1422342581118152/).

p.34 - FIGURA 23 - Jaider Esbel – Era uma vez Amazônia, 2016. 29,7x42cm. Imagem extraída do site oficial do artista. Fonte : <http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/>.

p.35 - FIGURA 24 - Jaider Esbel – Era uma vez Amazônia, 2016. 29,7x42cm. Imagem extraída do site oficial do artista. Fonte : <http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/>.

p.35 - FIGURA 25 - Jaider Esbel – Era uma vez Amazônia, 2016. 29,7x42cm. Imagem extraída do site oficial do artista. Fonte : <http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/>.

p.36 - FIGURA 26 - Índio Badaróss com suas obras. Foto: Sato do Brasil/Jornalistas Livresdo Brasil/Jornalistas Livres. Fonte: <https://jornalistaslivres.org/indio-badaross-cicero-renascido/>

p.39 - FIGURA 27 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Francisco, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.40 - FIGURA 28 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Jorge, *2016*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.41 - FIGURA 29 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Sebastião, *2016*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.42 - FIGURA 30 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Gonçalo, *2016*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.43 - FIGURA 31 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Roque, *2016*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.44 - FIGURA 32 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Benedito, *2016*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2017. Fonte: acervo particular.

p.45 - FIGURA 33 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, Santa Luzia, *2019*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2019. Fonte: acervo particular.

p.46 - FIGURA 34 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, Santa Bárbara, *2019*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2019. Fonte: acervo particular.

p.47 - FIGURA 35 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, Nossa Senhora de Aparecida, *2019*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2019. Fonte: acervo particular.

p.48 - FIGURA 36 - Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Miguel, *2019*. Técnica Mista, 40x40 cm. Fotografia: Cleo Ferreira, 2019. Fonte: acervo particular.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	p. 1
<b>OPERAÇÃO BRASIL – O MAIOR ASSALTO DA HISTÓRIA</b>	p. 6
<b>A GÊNESE</b>	p. 17
<b>DESCONSTRUINDO A OPERAÇÃO BRASIL</b>	p. 26
<b>O MILAGRE DA COR – SANTOS PSICODÉLICOS</b>	p. 37
<b>CONCLUSÃO</b>	p. 49
<b>REFERÊNCIAS</b>	p. 55

## Introdução

“Operação Brasil e o Milagre da Cor” foi uma exposição realizada na Galeria de Arte do Mercado Municipal de Uberlândia em 2019. Esse espaço é gerido pela prefeitura da cidade de Uberlândia, onde são realizadas exposições de artistas já consagrados e recentemente começaram a abrir espaço para artistas iniciantes. Essa foi minha primeira exposição individual dentro do espaço formal de arte, e tive a oportunidade de expor duas séries aparentemente distintas, mas que falam sobre o mesmo assunto sob aspectos diferentes. Abaixo segue o convite e o texto oficial da exposição:



Figura 1. Convite oficial da exposição, 2019.

“Em Operação Brasil e o Milagre da Cor, o artista Cleo Ferreira, expõe uma série de pinturas e híbridos mesclando pintura e colagem, que tratam do choque de culturas na invasão do território brasileiro durante a colonização europeia. O trabalho se divide em duas partes: Na primeira, que mescla colagem e pintura, o artista se apropria de elementos-chave da cultura brasileira, apostando no contraste da organização desses elementos na composição, fazendo referência à colonização material do europeu sobre o indígena. A segunda parte, somente pintura, trata da colonização espiritual que também foi exercida sobre esses povos. Nessa, além do choque de elementos-chave da cultura, o artista recorre ao uso de cores fortes e vibrantes, tentando demonstrar o contraste entre costumes religiosos, colocando os alucinógenos, utilizados pelos pajés em seus rituais, como porta de passagem para o mundo espiritual, o mesmo mundo talvez a que se refiram os santos católicos.” (Cleo Ferreira, texto oficial da exposição, 2019)

A exposição formal é uma das maneiras de se legitimar o trabalho artístico. E para se fazer uma exposição formal é preciso convencer alguém de dentro de alguma instituição (pública ou privada) que o seu trabalho tem potencial. No meu caso, isso aconteceu por intermédio do professor Paulo Soares Augusto, que após a disciplina de fotografia, onde fui seu aluno na Universidade Federal de Uberlândia em 2015, virou meu amigo pessoal. Paulo é doutor em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás e fotógrafo antenado nas artes. Tivemos muitas conversas enriquecedoras e algumas fiadas que não deixam de ter também o seu valor. Ele também era amigo de Yone Correa, atual coordenadora do Espaço Cultural do Mercado, onde também trabalhou por algum tempo e nos apresentou. Yone estava interessada em abrir espaço para artistas iniciantes com uma produção, que ela considerasse relevante, para inserir mais artistas ao circuito da cidade e enriquecer o repertório das exposições da galeria. Tivemos vários encontros onde fui apresentando meus trabalhos enquanto discutíamos meu processo. Yone é mestre em Poéticas Visuais pela Unicamp, pessoa sagaz, com anos de experiência na área, se interessou pela minha produção, confiou em minha capacidade e marcamos a exposição com um ano de antecedência para que eu tivesse tempo de terminar as séries que estavam ainda em construção.

Num segundo momento fui instruído a procurar, na Secretaria de Cultura, a pessoa responsável pela contratação dos artistas. Essa é a fase em que temos de enfrentar o monstro da burocracia. São inúmeros documentos para provar que sou eu mesmo e que não devo nada ao estado e nem a federação, um currículo artístico com experiência na área cultural específica em exposições formais, matérias em jornais ou revistas falando sobre meu trabalho e depois de

tudo pronto, ainda tinha que ter no mínimo três notas fiscais emitidas pela prefeitura por serviços semelhantes para poder receber o cachê. Seguindo essa lógica, o artista iniciante nunca será pago, pois ele não tem as três notas fiscais necessárias. E como não pode receber sem as três notas, não conseguirá nunca a primeira. Assim, deixei de lado o cachê, que seria uma ajuda de custo para os gastos da exposição. Deixando claro que a Yone não participa e desconhecia essa parte burocrática da contratação.

Durante a montagem da exposição, que foi realizada coletivamente pela Yone e por mim, o setor de comunicações da prefeitura nos solicitou que enviássemos uma imagem por e-mail que sintetizasse a ideia central da exposição, para que criassem um convite para divulgação do evento. São duas séries aparentemente distintas que tratam da colonização material e espiritual, e não queria colocar nenhuma das imagens isoladas, pois elas se tratavam de um conjunto. Recorri ao meu acervo particular e encontrei uma pintura de 2016 que havia feito sobre a ditadura militar de 1964 que amarrava todo o trabalho. Era a bandeira brasileira com uma tarja preta censurando a palavra progresso, sem estrelas e respingada de sangue.



Figura 2. Cleo Ferreira: Retratos de um país, 2016, nanquim sobre panamá, 30x42cm.

A pintura não foi aceita por alguém do setor de comunicações da prefeitura (setor responsável pela criação do convite de divulgação da exposição) com a justificativa de que não queriam associar a imagem da prefeitura à bandeira sangrando, que era muito pesada, coisas do tipo. Fiquei transtornado que me podassem assim. A Yone me disse contrariada e constrangida que isso nunca tinha acontecido e me garantiu que a obra, apesar de não entrar no convite, estaria na exposição. Sabemos, por essas e por outras, que a censura moral no Brasil nunca acabou. Ela se diluiu em discursos liberais e se infiltrou nas veias da sociedade, onde os próprios indivíduos muitas vezes cuidam de vigiar a si e ao próximo. Ao mesmo tempo em que fiquei decepcionado com a censura, percebi que o trabalho era forte e que se ele não abalasse de alguma forma a instituição, não teria surtido efeito. Trabalhei um ponto delicado e crucial da nossa história. Na minha opinião, o tronco dos nossos problemas. Se as pessoas começarem a analisar e questionar a própria história, ela começa a mudar. O trabalho, para mim, funcionou mesmo antes da exposição. A tal da “tradição seletiva” de Raymond Williams (2011) e Stuart Hall (2006), estava ali, na minha frente. Eu não podia desistir de expor por capricho infantil. Mande a imagem de um dos trabalhos que dizia a mesma coisa que a bandeira, mas de uma forma menos explícita e eles aceitaram. Assim, com muito trabalho, determinação e uma “ajudinha” dos meus amigos, entro timidamente, comendo pelas bordas, no parque de disputas ideológicas em que se transformou o mundo formal da arte.

A pesquisa realizada nesse TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia se organiza da seguinte forma: Primeiro há uma apresentação das imagens que compõem a “Operação Brasil – O Maior Assalto da História”, a temática e uma breve leitura formal e informal desse trabalho artístico, uma série híbrida que mescla pintura e colagem, que será retomada após a minha “sociobiografia, poética, científica”<sup>1</sup> - A Gênese, na qual apresento também o meu processo de criação e o contexto histórico no qual ele se desenvolve. Após a sociobiografia, retornaremos à atenção para a Operação Brasil, numa tentativa de desconstruir ainda mais o meu processo – Desconstruindo a Operação Brasil. Neste momento são apresentados trabalhos de outros artistas já reconhecidos no circuito oficial da história da arte, com os quais acredito dialogar, e faço observações acerca dessas relações. Essas observações são feitas com base em minha experiência pessoal e no

---

<sup>1</sup> Terminologia adotada por Raquel Salimeno de Sá para designar um método de pesquisa relativamente imetódico elaborado a partir do diálogo entre Beatriz Sarlo, Michael de Certeau, Paul Veyne, Paul Ricquer, Humberto Eco e Boaventura Santos e a própria autora. À sociobiografia, ora sutilmente infiltrada, ora assumidamente evidente, favorece à compreensão das intenções e intensidades criativas, investigativas e poéticas do autor na realização da pesquisa e na elaboração da tese. Compreensão, bastante positiva demonstrando que a poética científica é possível. (SÁ,2016)



conceito de “tradição seletiva” recorrendo ao uso do “método semântico-histórico” de Raymond Williams (2011). Esses conceitos são explicados na medida em que aparecem no texto. Para a discussão sobre processo de criação, recorro à minha experiência como artista e às ideias de Fayga Ostrower (2013) e Nicolas Bourriaud (2009). Em seguida, é realizada uma leitura formal e informal do trabalho “O Milagre da Cor – Santos Psicodélicos”, que compõe a segunda parte da exposição. No final faço considerações a respeito do que foi analisado, refletindo sobre processos de criação, arte, contexto histórico-político-social e artista como agente passivo e ativo nessa relação em constante movimento, e como a arte pode funcionar como ferramenta de emancipação cultural tanto para o artista quanto para o público.

## Operação Brasil – O maior assalto da História



Figura 3. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.

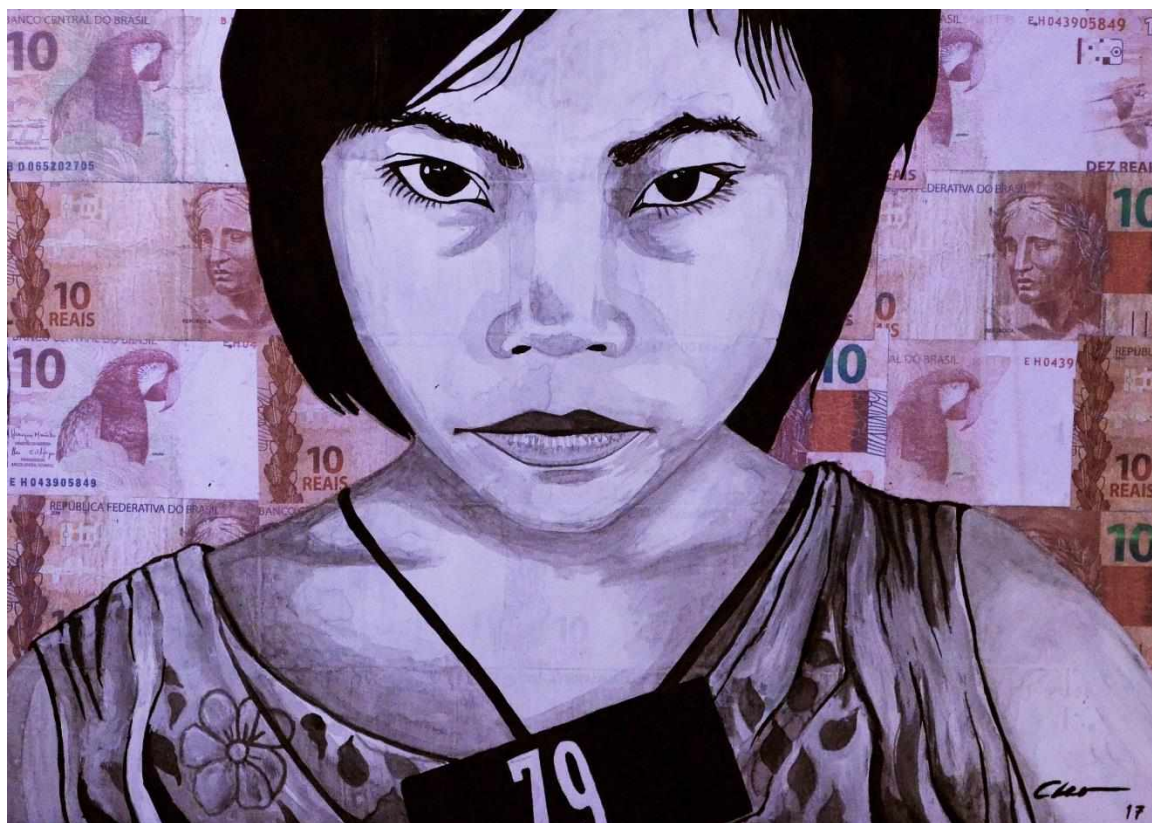


Figura 4. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.



Figura 5. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.





Figura 6. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.



Figura 7. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.



Figura 8. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.





Figura 9. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.



Figura 10. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.





Figura 11. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.



Figura 12. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.





Figura 13. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.



Figura 14. Cleo Ferreira: Operação Pindorama; O Maior Assalto da História, 2016. Técnica Mista, 30x40 cm.



Pindorama em tupi-guarani significa “terra das palmeiras” que é como alguns grupos indígenas chamavam o Brasil antes do grande assalto. A história oficial, com seus eufemismos, costuma chamar o grande saque de “Descobrimento” e “Colonização”, com a ideia de que encontraram uma terra virgem e selvagem que precisava ser civilizada, referindo-se ao episódio como algo passado e superado. Como se o que aconteceu, não acontecesse mais e que isso fosse “inevitável” para o progresso moral e intelectual do nosso povo. Mas essa é uma versão da história que temos, como brasileiros, o dever de questionar. Roubou-se um continente inteiro, apropriou-se de parte da cultura de seus habitantes, os escravizou e exterminou. Não completamente. Do Séc XVI ao Séc XIX, esses povos passaram de milhões para milhares. Além da violência física, também foram vítimas das doenças importadas que habitavam os corpos alienígenas dos invasores. Eles são guerreiros natos que ainda resistem das mais diversas formas à essa invasão em seu território. Território este que está diretamente ligado à sua cultura, cuja ausência de todas as suas características naturais, inviabiliza a sua existência.

Os sobreviventes a esse primeiro contato foram forçados violentamente a viver em um mundo que não é mais seu, e até hoje, seus descendentes, diferentemente de outros oprimidos da população que estão à margem do capitalismo no Brasil, não parecem querer a inserção nesse sistema e o simples direito de consumir, mas sim o que sempre foi deles, sua terra.

Operação Brasil joga com as noções de valor e território, elemento fundamental nesse choque violento entre culturas. O europeu não enxerga na paisagem que envolve o índio, o seu lar, seu mundo, seus deuses, seu sustento, mas sim, infinita matéria prima, “recursos naturais”, que devidamente manipulado e transformado, poderia virar dinheiro e salvar a Europa da crise econômica. Pela ganância e incapacidade do invasor de compreender culturas tão distintas e complexas como são as dos indígenas, que possuíam outros valores e não se baseavam na propriedade, no lucro, na exploração, foram tratados como animais selvagens e sua terra como mercadoria sem dono. Logo o próprio indígena vira mercadoria. Ou seja, Pindorama começa a virar dinheiro ao mesmo tempo em que, pela resistência à invasão e à escravidão, seus habitantes começam a ser dizimados, num processo brutal que dura até hoje, e que acredito ser o centro dos problemas sociais que enfrentamos na atualidade brasileira. Sou fruto desse processo e não me sinto em casa. Essa incompletude, além de inúmeros aspectos de suas culturas, me aproxima dos indígenas que também não se encaixam nessa engrenagem esmagadora do capital. Eles ainda possuem, mesmo que na memória, suas raízes, seus antepassados, seus modos de vida próprios, seu território; eu, que não sou indígena, africano e nem europeu, sinto-me como cão um vira-latas solto nas ruas, com a obrigação de me adaptar à um mundo de mentiras, sob uma tempestade ácida, se alimentando de veneno, sendo vigiado

por um deus monarca, maligno e vingativo. Sem raízes culturais profundas, me apoio em galhos secos, porém flexíveis, que vão se construindo aos poucos, com as experiências vividas e o conhecimento acumulado que continuamente se renova, recuperando um sentido que aparentemente minha vida nunca teve. O povo brasileiro precisa entender melhor esse “Grande Assalto”, mais conhecido como “Descobrimento”, o que é, e o que significa ser “Povo Brasileiro”, para poder transcendê-lo e superá-lo, do contrário, nossa história não avança, e a exploração sobre nosso território e nosso povo nunca terminará. Se nós nos identificamos com esse estilo de vida ocidental que foi implantado à força nessa terra, se nós pensamos que isso é progresso, se nós ignoramos esse grande assalto do qual também nos alimentamos, então também somos todos ladrões. Com esse trabalho, assumo meu posicionamento nessa guerra.

“Operação Brasil: O Maior Assalto da História” é um híbrido que mescla colagem e pintura, partindo da apropriação e ressignificação de elementos-chave da cultura brasileira, com a intenção de gerar uma relação de contraste entre eles. Um dos elementos é o dinheiro brasileiro atual, “o real”, que representa o capital, alheio à cultura indígena, compondo a paisagem através de uma colagem. Nessa paisagem, é introduzido o segundo elemento, o indígena, que conforme o minidicionário Aurélio (FERREIRA, 2001), significa originário de alguma região, nativo, ou o contrário de alienígena. A pintura dos indígenas tem como referência as imagens fotográficas apresentadas na série “Marcados” de Claudia Andujar, construindo uma relação tensa entre figura e fundo, realçada ainda mais pelo uso das cores do dinheiro. O indígena em preto e branco no centro à frente, toma a atenção e divide-a com a paisagem, que pode ou não causar uma reflexão estética e ética sobre valores simbólicos e econômicos contrastantes. Um questionamento ético elaborado através de pressupostos estéticos formais que proporcionam o contraste e a junção de elementos aparentemente dispersos numa síntese presente na construção da imagem como resultado plástico.

A presença da relação oculta pretende se revelar como centro de atenção apresentada, não como mera representação da realidade ou como idealização da mesma, mas como proposta de modelo de relação possível no mundo, de interpretá-lo de certo modo, por assim dizer.

Para Fayga Ostrower (OSTROWER, 2013), a criatividade não se restringe ao mundo da arte, como funcionava a mentalidade do seu tempo, onde a mesma estava exclusivamente relacionada ao artista e à atividade artística, mas está imbricada em toda as áreas da vida humana, ou seja; a criatividade é uma característica presente em todo ser humano por ser ela uma faculdade responsável pela própria sobrevivência do ser na natureza. Para vivermos é preciso criar.

Fayga define a criação como o “dar forma”. Esse “dar forma” se relaciona diretamente à sensibilidade do indivíduo e à cultura onde ele está inserido, pois é nela onde estão as ferramentas e as técnicas necessárias para formar (criar). Assim, a criação depende da intuição do ser sensível e diretamente do contexto econômico-histórico-sócio-cultural onde ele se desenvolve. Portanto antes de nos aprofundarmos nos aspectos técnicos do trabalho, veremos como o trabalho se relaciona com a vida do artista.

## **A Gênese**

... e no princípio era o verbo...

No dia 16 de Agosto de 1982, dezoito anos após o golpe de 1964, durante a ditadura militar, quatrocentos e oitenta e dois anos depois da grande invasão do continente americano, por volta das cinco horas da manhã de uma segunda-feira chuvosa, num hospital da cidade de São Bernardo do Campo, estado de São Paulo, no seio aflito da classe operária, começa minha viagem nessa terra adubada com sangue, lágrima e suor, conhecida hoje como República Federativa do Brasil. Meu pai, Sebastião Aparecido Ferreira, vulgo Carijó, nascido em 13 de abril de 1942, em meio à segunda guerra mundial, na zona rural de Arceburgo, uma cidadezinha que se localiza ao sul do estado de Minas Gerais, com cerca de dez mil habitantes atualmente, fronteira com o estado de São Paulo. Filho de João Honório e Maria Leandro, descendentes de trabalhadores portugueses e italianos que foram para aquela região para começar uma nova vida no Brasil, se misturando com a população local, provavelmente fugindo das crises econômicas de seus países de origem. No dia primeiro de Janeiro de 1950, enquanto Getúlio Vargas estava prestes a assumir o cargo de presidente da “República Federativa do Brasil”, com promessas de progresso e desenvolvimento, nascia minha mãe, Elza Custódia Ferreira, filha de Antonio Honório Custodio, descendente de trabalhadores portugueses e Rosalina Flausina de Jesus, que apresentava traços Cafusos (mistura de negro e indígena). Dos meus bisavós não possuo conhecimento, a não ser “causos” contados pelos mais velhos da família. Um deles quando se embriagava, caçoava dizendo que a nossa bisavó tinha sido “pegada no laço” no mato e “domesticada” para ser a mulher de meu bisavô. Mas não se sabe. Na minha infância havia muitas histórias assim. Hoje, sabemos que isso era muito comum no tal “descobrimento”, e entre os imigrantes se tornou uma espécie de herança colonial, “pegar indígenas e domesticar”. A famosa cultura do estupro. Assim se forma uma grande parte das famílias da classe operária, que não possuem árvore genealógica, e sim um galho seco em decomposição no asfalto quente

das grandes e pequenas cidades. Temos diversas heranças do processo de colonização, mas segundo Darcy Ribeiro, “a mais terrível de todas as nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista.” (RIBEIRO, 1995, p120)

A independência do Brasil não representou de fato uma independência do povo brasileiro como um todo, mas de uma elite estrangeira que, ao se emancipar da Coroa de Portugal, manteve a mentalidade de exploração do território, dos escravos negros, indígenas e mestiços que não eram ainda vistos como parte do povo brasileiro; o verdadeiro povo brasileiro, que até hoje é explorado como mão de obra barata pelo mundo inteiro.

Meus avós, Antônio e João eram irmãos, logo Elza e Sebastião eram primos em primeiro grau e trabalhavam na lavoura. Minha mãe ainda dividia o tempo com os afazeres domésticos. Eles estudaram até a quarta série do primeiro grau numa escola rural. Esse era um privilégio que poucos possuíam por ali. Minha mãe, caso raro, como ela gosta de contar, queria continuar os estudos, incentivada por sua professora que acreditava no seu potencial, mas foi impedida pelo seu pai, que pensava que mulher não podia saber escrever para não escrever cartas para os namorados. Elza desde cedo se interessava por costura e com sete anos faz um vestido escondida da mãe, que quando descobre lhe dá uma surra por mexer em sua máquina e desperdiçar seus tecidos. Esse fato ficou tão enraizado em sua memória que talvez seja a razão pela qual ela tenha sempre apoiado nossos projetos de vida, mesmo que eles fossem incompreensíveis na sua concepção. Daí vem uma certa liberdade que eu sempre tive em minhas criações desde muito cedo. Era uma família grande que se autogeria num pequeno sítio que receberam de herança de seus pais, mas foi se desmembrando durante o êxodo rural, que se intensifica nas décadas de 60 e 70, época em que eles deixam o campo (que estava sendo invadido por máquinas que substituíam os trabalhadores, novo modo de produção, introdução de agrotóxicos e da monocultura) em busca da promessa de empregos e melhores condições de vida nas grandes cidades do país. Este evento está relacionado com a expansão do capitalismo no mundo, através da industrialização dos países subdesenvolvidos e novas formas de exploração da mão de obra e matéria-prima barata, que aqui sempre foi abundante. Nesse período, a economia brasileira tem um alto crescimento, mas esse crescimento não foi distribuído de forma honesta com a terra nem com seus habitantes, agravando ainda mais as diferenças econômicas e sociais da população.

Meu pai, homem da roça, agora via televisão, andava de sapatos, calças jeans, cigarros de papel, isqueiro, óculos escuros, bebia cerveja gelada e no lugar do cavalo, agora tinha um automóvel. Seduzido pelo consumo, fixa residência no Baeta, bairro de São Bernardo do

Campo, no estado de São Paulo, trabalhando como “peão”<sup>2</sup> em diversas multinacionais, como a Volks e a Ford. O consumo trouxe a ilusão de que sua vida tinha melhorado, conseguiu poupar um pouquinho do suado trabalho extra de 12 horas por dia. Minha mãe vinha no mesmo caminho, trabalhando em indústrias de tecidos, ostentando roupas que ela não precisava mais fazer. Roupas essas que ela julgava ser melhor do que as que produzia em casa, aprendendo observando minha avó, apenas pela marca que carregavam na etiqueta. Não conseguiam transcender à realidade recém imposta e perceber que estavam produzindo muito mais do que recebendo. Na verdade, se tratava de uma recolonização do Brasil, onde as multinacionais exploravam os trabalhadores e devastavam o território, levando o lucro para as metrópoles fora do país. Uma continuação do Projeto Operação Brasil que ainda não se concluiu.

No meio dessa loucura toda eles decidem se casar. Em 1980, um ano depois do casamento, vem o primeiro filho, meu irmão mais velho, Cleiton Custodio Ferreira, motivo que faz com que Elza deixe seu trabalho na fábrica para se dedicar exclusivamente ao lar e ao novo estilo de “vida” que ingressava no Brasil. Sebastião agora trabalha dobrado para dar conta das despesas que aumentam. Elza faz bicos de costura em casa e vez ou outra trabalha sem registro e sem direitos em pequenas empresas mal intencionadas. Dois anos depois, eu aumento a família, sendo primo-irmão de Cleiton, primo-filho de Elza e Sebastião e neto-sobrinho dos meus avós. Parentescos que me deram muito trabalho para entender essa família que naquela época decide se mudar para o interior, por diversos fatores, como a morte de Antônio, meu avô por parte de mãe, e a saudade da vida saudável que levavam na roça. Desde a alimentação como as relações afetivas entre amigos e familiares, o contato com a natureza, o espaço, contexto que o novo estilo de vida das grandes cidades não mais comportava. Cenário onde a competição, a individualidade e a falta de amor reinavam levando as pessoas à problemas psicológicos e à uma vida doentia, ao consumo de produtos envenenados, industrializados e processados.

Nesse retorno ao interior, ao invés de encontrar o antigo lar, encontram uma realidade bem diferente. A industrialização impossibilitou a vida do trabalhador rural de viver da sua própria produção. A terra foi desvalorizada e o trabalhador não tinha condições de competir com as grandes multinacionais que dominavam o mercado brasileiro, sobrando como único meio viável recorrer ao trabalho assalariado nos grandes centros e devido ao baixo grau de instrução formal, eram obrigados a aceitar subempregos, ou poderiam morar em alguma instalação embaixo dos viadutos das frias cidade. A família tinha se espalhado pelo Brasil e não fazia sentido ficarem em Arceburgo já que os filhos estavam crescendo e mais uma vez,

---

<sup>2</sup> Gíria popular para “operário”.

pensando no bem-estar das crianças, vão para Porto Ferreira, cidade do interior do estado de São Paulo, com aproximadamente sessenta mil habitantes, conhecida como “A Capital da Cerâmica Artística”. Nessa fase, Porto Ferreira estava sendo invadida e dominada por diversas multinacionais, que vinham em busca de incentivos do governo, matéria prima e a famosa mão de obra barata, extensão da lógica da mão de obra escrava. A cidade era dominada por algumas famílias que revezavam no poder no estilo coronelismo. Como toda cidade do Brasil as diferenças sociais e econômicas são gritantes. Sebastião por indicação de seu antigo chefe, ingressa numa fábrica de garrafas, e com sua experiência vira operador de máquinas.

Porto Ferreira teve um papel muito importante na minha formação, pois é lá onde recebo a base de minha educação formal. Moramos em alguns bairros periféricos da cidade antes de nos instalarmos na Vila Sibila. Bairro de gente humilde e trabalhadora, com muita solidariedade, bom humor, companheirismo, cooperação e criatividade, que os ajudam a suportar a realidade sofrida que assola a sua classe. Mas também pode ser considerado um povo preconceituoso, mesquinho e violento, contradições que segundo Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995) é comum à nossa gente devido às circunstâncias e contexto em que esse povo se formou.

Minha alfabetização inicial foi informal. Nossa prima, Vanderléia Custódio, nos cuidava para que minha mãe pudesse trabalhar nessa fase. Ela era uma moça muito criativa. Instintivamente fomentava brincadeiras de cunho educativo, como era o caso de brincar de “escolinha”, associando os estudos à diversão. Tinha um pequeno quadro negro e um giz. Aos poucos fomos aprendendo a escrever de uma forma bastante agradável enquanto brincávamos. Cheguei na pré-escola já parcialmente alfabetizado, o que me dava uma certa vantagem sobre os outros colegas de classe. Todos me consideravam mais inteligente do que a média, inclusive os professores, motivo pelo qual eu também acreditei nisso por um tempo. Achar-me mais inteligente que os outros me causou problemas cognitivos e morais durante alguns anos, e esse motivo me leva a entender que a educação formal começou a me deseducar desde o início. Por pensar que fosse mais inteligente, pensei também que precisava estudar menos que os outros, o que prejudicou por demais minha formação. Sem contar o fato de ser arrogante com os colegas que inconscientemente considerava inferiores. Esse problema foi sendo resolvido aos poucos quando começo a perceber que essa vantagem não era biológica, mas sim social. Minha mãe também não tinha condições de me educar nesse sentido, já que adorava que as pessoas nos considerassem mais inteligentes que as outras crianças.

Outra condição que me destacava na escola era o desenho. Primeiro, em casa, me foi dada a ideia de dom. Em sala, o professor de educação artística confirmou. Eu e meus colegas pensávamos que eu era dotado de uma habilidade especial que nasceu comigo. Eu era uma



espécie de super-herói, “o artista”. Isso também foi se desfazendo com o passar do tempo quando percebia que eu dedicava uma boa parte do meu tempo livre desenhando, enquanto os outros colegas se dedicavam à brincadeiras de correr ou outras atividades quaisquer. Sem contar que ainda antes de entrar no primeiro ano de escola, fiz algumas aulas de desenho particular que, mesmo sem condições, minha mãe fazia questão de pagar porque acreditava que nós tínhamos jeito pra coisa. Fui notando que cada um era bom em algo e que isso não tinha a ver com dom, mas com a atividade que o sujeito praticava com mais dedicação. Por exemplo, os que passavam jogando futebol, me superavam no futebol. Os que não faziam nada ficavam ótimos em não fazer nada. Essas percepções baseadas na comparação, associação, e síntese começaram a fazer com que eu questionasse o que me era ensinado em casa e na escola em meados dos anos 90.

Nessa década, o neoliberalismo avança pelos países subdesenvolvidos, em busca da boa e velha matéria-prima e mão de obra barata, então como sempre, a economia brasileira se escancara mais uma vez à mando do capital das grandes nações do primeiro mundo. Não só o Brasil, mas a América Latina inteira novamente paga com seus corpos e seu território, o estilo de vida burguês capitalista. No campo da arte, o fim da guerra fria marca o avanço da política capitalista no mundo e a crise ideológica entre as diversas forças políticas conflitantes da modernidade se diluem aparentemente num discurso de fim da arte e como uma frustração que encontrasse refúgio na criação de novas formas de se conceber, produzir e consumir a arte, a partir das exposições dos anos 1990. Segundo Bourriaud, o que marca o fim da modernidade não é o abandono do projeto político cultural, mas uma mudança na estratégia de abordagem e de concepção do que se compreende e se pretende com o trabalho artístico. (BOURRIAUD, 2009. pp. 16-19)

Em 1997 ingresso no mercado de trabalho com quatorze anos, como “office-boy” no Departamento Pessoal da Prefeitura de Porto Ferreira. Era assim que eles chamavam os “fazem de tudo” nas repartições públicas, reflexo da recolonização cultural do Brasil por parte dos norte-americanos. O rendimento escolar caiu e quase não aparecia nas aulas, já que não só o meu rendimento caiu, mas a qualidade do ensino me entediava de morrer, até que termino o Ensino Médio e decido abandonar os estudos e só trabalhar. Minha família me apoia, já que sabiam que não tinham condições de bancar o Ensino Superior pra dois filhos, mesmo no ensino público. Faculdade não era uma realidade para pessoas como nós. Assim, através de concurso público, consigo um trabalho de carteiro na Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, a “mãe”. Ali conheço na prática o estalar furioso do chicote do capitalismo e a relação exploratória que sustenta as elites mundiais. Trabalhava as oito horas por dia, mais horas extras

que nem sempre eram registradas e que de certa forma éramos forçados a fazer. Vi que os Correios eram só propaganda. Empresa idônea é de rir. Numa cidade onde o trabalho contempla vinte trabalhadores, eles colocam dez e dobram a meta. Essa é a lógica do capital. Reduzir o custo da produção para poder oferecer o melhor preço na competição do mercado e ainda lucrar. E isso numa empresa pública. Para tanto, quem é explorado nesse jogo é sempre o trabalhador que produz e carrega a empresa nas costas. Nesse período me envolvo em greves e passo a desacreditar do sindicato do correio que era claramente vendido. E entre os meus amigos percebi que o meu trabalho ainda era invejado. A maioria deles estavam em trabalhos piores. Aquilo tudo parecia um teatro do mal e começo a me descontrolar com as bebidas alcóolicas. No tempo vago, que era bem escasso, formamos um grupo musical chamado “Museu do Esquecimento” que se apresentava em alguns bares da cidade. Era onde descarregávamos o mundo das costas. Depois de dez anos no correio, a realidade se tornou insuportável e é quando me vejo viciado em crack e álcool, que me garantiam uma fuga daquilo tudo, mas com um preço altíssimo. Minha falta de compreensão da vida e do mundo me jogavam em um sofrimento sem saída. Não tinha mais esperança.

Em 2008, com a ajuda do REUNI, um projeto de expansão das Universidades Federais que inaugurou novos campus pelo país e facilitou o ingresso de estudantes de escolas públicas de baixa renda, meu irmão vai estudar filosofia na Universidade Federal de São Paulo e eu decido parar com as drogas, passando um tempo em uma clínica de recuperação na cidade de Amparo no interior de São Paulo. Ali eles me drogaram mais. Saio da clínica com mais alguns vícios. Tomava diazepam, carbamazepina, fluoxetina e alguns que não me lembro o nome, além de continuar com o álcool e com o crack. Por influência de meu irmão e uma ajuda psicológica da família, retorno aos estudos e em 2012, o ano em que o mundo não acabou, consigo uma vaga no curso de História também na UNIFESP Guarulhos.

Na Universidade as coisas começam a se amarrar. Com muito esforço, paro de vez com o crack e os “remédios” e continuo com a bebida, só que em dobro. Ao começar a estudar história mais profundamente, logo percebo algo de errado com ela. Começo a pensar a Universidade como ferramenta de manutenção ideológica. Já tinha passado pela escola, pelo mercado de trabalho, pelo “hospício” e agora a Universidade. Só me faltava a cadeia. Por conta do meu envolvimento com as drogas já tive algumas experiências truculentas com policiais e tinha uma noção de como seria essa instituição. Assim percebo todas elas como ferramentas ideológicas de manutenção da dominação cultural da qual somos vítimas. Elas existem e estão sendo usadas para nos forçar a se adaptar nesse sistema desigual e manter a hegemonia da classe dominante (operação brasil).

O professor de História do Brasil, disciplina do primeiro período, dizia em suas aulas que o europeu trouxe civilização e progresso à essa terra improdutiva que estava ocupada por selvagens canibais. E piorava ao dizer que o negro foi trazido para o Brasil porque o índio era preguiçoso e não servia para o trabalho. Essas falas de senso comum, faziam com que eu entrasse em atrito verbal com o professor, que com sua desonestidade intelectual ainda tentava me ridicularizar. A maioria dos alunos ficavam calados e poucos falavam comigo fora da sala. Esse professor vinha já há muitos anos disseminando esse tipo de ideias numa instituição formal e talvez esteja até hoje fazendo isso. Fui perseguido por quase todos os professores do curso por conta de minhas ideias sobre a história e passei a participar das assembleias estudantis, apesar das péssimas experiências que carregava dos sindicatos nas greves dos correios. Ali conheci o pessoal de outros cursos. Os desajustados da Filosofia, das Sociais e da História da Arte. Nesse momento o termo “Universidade” começa a fazer algum sentido. Era 2012 e o projeto REUNI, sem o devido investimento, passa por uma crise. No Campus de Guarulhos já estávamos sem salas de aulas. Nesse cenário comecei a desenvolver algumas charges sobre o cotidiano da universidade e espalhá-las pelo campus. Deu o que falar e não faltou professor de história indignado rasgando esses desenhos pelos corredores. Sem saber, estava usando a arte para fazer história. Foi declarado Greve e ocupação que durou mais de seis meses, talvez a maior greve de Universidades Federais, culminando na prisão de mais de 40 estudantes por desobediência civil num cenário violento de abusos policiais. A pressão psicológica causada na comunidade acadêmica fez com que a greve acabasse sem nenhuma postura clara da instituição. Saímos feridos e sem nada.

Tinha abandonado os correios para estudar e melhorar minha qualidade de vida e acabei preso. Abandonei as aulas e voltei a desenhar. Fazia retratos dos amigos das repúblicas nas situações absurdas que eram suas vidas. Começa a nascer algumas histórias em quadrinhos. Nesse tempo ainda mantínhamos nosso trabalho musical. Mas devido às péssimas condições que vivia nas repúblicas de Guarulhos, abandonei São Paulo e voltei para o sul de Minas Gerais, dessa vez para Alfenas, estudar violão. Fiquei seis meses num conservatório musical, mas aprendia mais com os dois músicos com quem eu dividia a casa, os Rafaéis.

Em 2015, ingresso no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e uma nova fase se inicia em minha vida. Dentro da UFU, fui desenvolvendo meu processo criativo de forma mais consciente, partindo do desenho, que já me acompanhava antes da universidade, e algumas experiências com fotografia e com o tridimensional. Passando pelas disciplinas “Fundamentos do Desenho” e “Modelo Vivo” comecei a trabalhar o desenho como narrativa, com algum conteúdo além da representação de um objeto, pessoa ou elementos

formais do próprio desenho. Antes de cursar a universidade já desenvolvia alguns desenhos de observação, copiava fotografias, mas me interessava mesmo pela criação de histórias em quadrinhos. Reuni alguns desenhos que fiz nos tempos de História na Unifesp, escrevi alguns textos novos e criei uma revista em quadrinhos no formato zine, que eu vendia ou trocava por fichas de almoço para o restaurante universitário. Os dois primeiros meses em Uberlândia foram difíceis, não estava conseguindo o auxílio permanência, assim os quadrinhos foram os responsáveis por eu conseguir me manter de início na cidade. A visão romântica que eu tinha da arte, começa a se desfazer. Com o passar dos anos, através de minhas experiências, comecei a enxergá-la como uma ferramenta de emancipação cultural, política e social num ambiente de disputas ideológicas.



Figura 15. Revista Quadrinhos Infames, Contos Ruins e Poesias Piores Ainda, 2015

O desenvolvimento experimental do fazer, relacionado ao acúmulo de conhecimento técnico e artístico, que resulta não mais em simples representações de pessoas ou objetos (como outrora), mas sim um modelo de relação possível entre os elementos, que pode levar a reflexões de naturezas múltiplas. O desenho em “Operação Brasil - O Maior Assalto da História” é usado como esboço da pintura, que tem como referência a fotografia, jogando na tensão do contraste entre o artesanal (pintura) e a alta tecnologia (fotografia), que também se aplica simbolicamente ao dinheiro impresso (alta tecnologia) e pintura do indígena (técnica manual, artesanato). Existe também um choque entre as cores vivas do dinheiro impresso e ao preto e branco da pintura do indígena, que por estar centralizado, reforça ainda mais esse contraste, fazendo com que o olhar se divida entre figura e fundo com igual intensidade. Enfim, parece haver uma luta entre os elementos e as técnicas manuais e industriais.

Essa luta expressa no trabalho, pode gerar reflexões que dialogam com o conceito de tradição seletiva de Raymond Williams, escritor inglês, considerado um dos fundadores do materialismo cultural, que depois de um longo estudo sobre a palavra cultura e seus usos através dos tempos, a define “como o sistema de significações mediante o qual necessariamente [...] uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 2011, p.13), e nos afirma que em qualquer período e sociedade “há um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar especificamente de dominante e eficaz” (2011, p.53). Ou seja, a cultura se transforma num espaço de dominação onde a hegemonia de uma determinada classe é reafirmada sobre a outra, fazendo com que uma classe se sobreponha. A legitimação dessa dominação é atingida através da universalização dos significados e valores de uma classe em relação ao conjunto da sociedade. Com a universalização de seus valores e sentimentos, práticas e significados é instaurada a sua hegemonia. A manutenção dessa hegemonia é alcançada através da sua reprodução que se encontra na produção cultural, em especial na literatura. Seguindo essa lógica, é instaurada uma “tradição” pela classe dominante. Williams questiona não somente o conceito de tradição, mas também a hierarquização dos padrões estéticos. Segundo sua visão, a tradição não é necessariamente imposta, mas é selecionada em uma disputa ideológica entre o que fará ou não fará parte de uma tradição literária ou artística no geral, na qual “certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados” e outros são abandonados e excluídos (WILLIAMS, 2011, p.54). Esse processo de seleção define os valores artísticos que conhecemos e nos dita o que é e o que não é arte, sendo baseado no gosto da classe dominante. Assim, segundo Cevalco, “o que a classe dominante faz

é controlar a tradição, instaurando o que chamou de “tradição seletiva” (CEVASCO apud PASSIANI, 2009, p.291).

Portanto, assim podemos entender melhor o que aconteceu e o que ainda acontece aqui no Brasil. Uma cultura se sobrepôs a outras, primeiramente com o uso da força e depois ideologicamente através da tradição seletiva, e nós nos encontramos perdidos entre essas culturas. Precisamos nos encontrar e nos tornar conscientes desses processos.

## **Desconstruindo a Operação Brasil**

Em 2016, quando o trabalho Operação Brasil começou a ser desenvolvido, o país se encontrava (como sempre) num clima de tensão, num período de instabilidade política pós-golpe, onde a presidenta Dilma foi destituída de seu cargo através de um impeachment duvidoso, sem a participação efetiva do povo que a elegeu, consolidando-se assim um violento ataque à democracia. Vínhamos vivendo uma série de funestos acontecimentos, entre eles, a retirada de direitos trabalhistas e o congelamento dos gastos nos investimentos em saúde e educação por vinte anos. Era um imenso e violento retrocesso. Mas o que mais me chamou a atenção foi a intensificação do massacre aos Guarani Kayowa no Mato Grosso do Sul. Lembro-me de ter recebido um vídeo, nas redes sociais, de uma mulher Guarani pedindo ajuda porque a mídia oficial não estava divulgando o conflito. Conflito este que estava relacionado diretamente com os acontecimentos recentes e que, mesmo com os inúmeros esforços das mídias gerais, não se desligavam do conflito original, que é o assunto de minhas séries. Notei que o tronco do conflito, que era o “roubo do continente” e o “extermínio indígena”, estava sendo tratado como um galho. É semelhante à maneira como a medicina ocidental, que também se relaciona com esse conflito, trata a saúde das pessoas, atacando os sintomas e não a causa das doenças. Operação Brasil tenta mostrar a causa da doença, que é a ganância da mentalidade exploratória capitalista.

O trabalho de Cláudia Andujar, fotógrafa suíça, nascida em 1931, que trabalhou nos anos setenta com os índios Yanomami, contato que mudou o sentido de sua vida e a levou a virar ativista da causa indígena, os auxiliando na luta por seus direitos junto ao estado brasileiro, foi uma importante fonte de inspiração para mim. O contato da fotógrafa com essa cultura causou-lhe transformações profundas e mudou sua forma de enxergar o mundo. A partir de então decide retratar a beleza de seu povo, de seus rituais, de seu imaginário, de seu cotidiano, numa tentativa de preservar essa cultura, nem que fosse em fotografia. Cláudia vê que aquilo

tudo estava se perdendo com o avanço da exploração sobre o terceiro mundo e que precisava fazer alguma coisa positiva. Mas não é a beleza que ela capta com suas fotografias que me interessa para a construção do meu trabalho. Meu principal interesse em suas fotos se encontra na violência do assujeitamento do indígena ao branco, muito bem captada por suas lentes na série “Marcados”. Nesse trabalho, com o objetivo inicial de registro e catálogo daquela tribo no Cadastro de Saúde Yanomami, que anos mais tarde seriam ressignificadas no campo artístico, ela retrata indígenas que estavam doentes por consequência dos conflitos com o governo da ditadura brasileira nos anos setenta, que estava abrindo estradas e construindo usinas hidrelétricas em seus territórios. O grupo de Cláudia estava vacinando os indígenas que morriam de doenças provocadas pelo contato com os brancos e pela dificuldade de comunicação entre eles, as placas com números serviam de identificação.

Claudia marca os índios com os números – sistema totalmente alheio à sua cultura – que associamos à marcação histórica dos sistemas de controle e poder. Além disso, o dispositivo fotográfico pode ser visto também como um traço de um poder sem palavras, replicado em inúmeras imagens. (Pereira, 2016, pag14.)

No campo artístico, Cláudia joga com a “marca”, fazendo referência também às marcas que os nazistas faziam nos prisioneiros para registrá-los antes de condená-los a morte, episódio que aconteceu com seus avós e que fez com que ela migrasse de seu país de origem para as Américas e vivendo em vários países antes de chegar ao Brasil. Aqui a “marca” era usada para salvar suas vidas, mas mesmo assim continua cheia de contradições. No meu trabalho, a marca também faz referência ao nosso “sistema” tratar as pessoas como “números”, mas também pode funcionar como uma etiqueta de preço, devido à presença do dinheiro na composição.





Figura 16. Cláudia Andujar: Marcados, 30 Bienal de São Paulo, 2013. Fotografia.

Nessas fotos, o fundo é quase neutro, fazendo-nos voltar a atenção somente à figura do indígena. No imaginário brasileiro, quando pensamos no indígena, o associamos sempre à natureza como paisagem de fundo, e é aí que o jogo começa. No lugar da paisagem natural paradisíaca, são colocadas notas de dinheiro atual, causando um estranhamento na imagem. A razão por optar pelo dinheiro se deve ao fato de a sociedade capitalista transformar tudo em mercadoria, inclusive os indivíduos, ou seja, por essa lógica, tudo é comprável. Essa é a mentalidade do colonizador que nos colocou nessa situação. Outro motivo é que o dinheiro atual esteticamente é belo e sedutor, possuindo impresso imagens da fauna e flora brasileira, como o mico-leão-dourado e a onça pintada, feito por artistas. Além de se chamar “Real”, que se relaciona com “verdade”, que existe, relativo ou pertencente ao rei ou à realeza, herança colonial da elite monárquica portuguesa. Conforme Raymond Williams, a linguagem não é neutra, é antes de tudo, produtora de sentidos e valores, e legitimadora de ideologias.



Quando percebemos de súbito que os conceitos mais básicos – os conceitos, como se diz, dos quais partimos – não são conceitos, mas problemas, e não problemas analíticos, mas movimentos históricos ainda não definidos, não há sentido em se dar ouvidos aos seus apelos. Resta-nos apenas, se o pudermos recuperar a substância de que suas formas foram separadas. (WILLIAMS, 1979, p.17)

Aplicando o método semântico-histórico, vemos claramente esse elemento social dominante imbricado no nome do nosso dinheiro e o que isso representa. Uma República Monárquica? O nosso dinheiro pertence ao rei? É a transformação da realidade em pedaços de papel. Pedaços de papel que valem mais do que a própria natureza que vem impressa neles e que eles próprios representam. O indígena olha sempre fixo para o expectador quase que fazendo uma indagação. A “marca” continua com a sua função inicial, só que agora, pela presença do dinheiro na composição, também insinua uma placa de preço.

Inúmeros artistas se apropriaram do dinheiro para criar suas obras, geralmente usando esse símbolo como instrumento de crítica ao próprio sistema econômico. Me parece já uma preocupação comum de alguns artistas, inconformados com a nossa realidade, usar a arte para expressar suas críticas à sociedade, não como uma resolução, mas como proposta de reflexão e diálogo sobre questões abafadas pelo discurso neoliberal das mídias gerais. Nos anos setenta, durante a ditadura militar, Cildo Meirelles, artista contemporâneo, com seu trabalho intitulado “Inserções em Circuitos Ideológicos” (1970) carimbava notas com a inscrição “Quem matou Herzog?”, fazendo uma associação do dinheiro à violência. Herzog foi um jornalista brasileiro brutalmente torturado e assassinado por se opor ao regime autoritário da época. Cildo pegava um objeto da cultura, fazia sua intervenção e redistribuía para infinitas mãos muito rapidamente e ficando praticamente impossível a censura barrar ou punir o autor da obra. Mais tarde, em 1974, ele cria “Árvore do Dinheiro”, onde expõe cédulas de um cruzeiro dobradas e presas com elásticos. Nessa mesma época ele cria notas de Zero Cruzeiro, Zero Centavo e Zero Dólar.



Figura 17. Cildo Meirelles: Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Cédula, 1970. Carimbo em dinheiro.



Figura 18. Cildo Meirelles: Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Cédula, 1970. Carimbo em dinheiro.



Figura 19. Cildo Meirelles: Zero Cruzeiro, 1974. Impressão em papel.



Figura 20. Cildo Meireles - Zero Dollar, litografia offset sobre papel, 6,5 X 15,5 cm, 1978-1984.

Clécio Penedo, (1936 – 2004) artista mineiro, pintor, desenhista e gravador. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, mas abandonou o academicismo em busca de uma estética própria que dura até hoje. Nos anos 70 cria muitos trabalhos provocativos que seguem um caminho parecido com o que persigo, como a série “Comei-vos uns aos Outros” e “És Tupi do Brasil” fazendo críticas ao sistema capitalista com referências claras à colonização cultural, tentando colocar o indígena em posição de igual com os colonizadores. O artista também se preocupava muito com a inserção dos indígenas no meio urbano brasileiro. “Sua arte presta-se a criticar, de forma irônica, os valores consumistas contemporâneos, espaço este onde bem sabemos, não há facilidade alguma de penetração das populações indígenas.” (BARBEDO, 2010, p.98)





Figura 21. Clécio Penedo: série És Tupi do Brasil - One Dollor, 1979. acrílica sobre cartão, 55x75 cm.

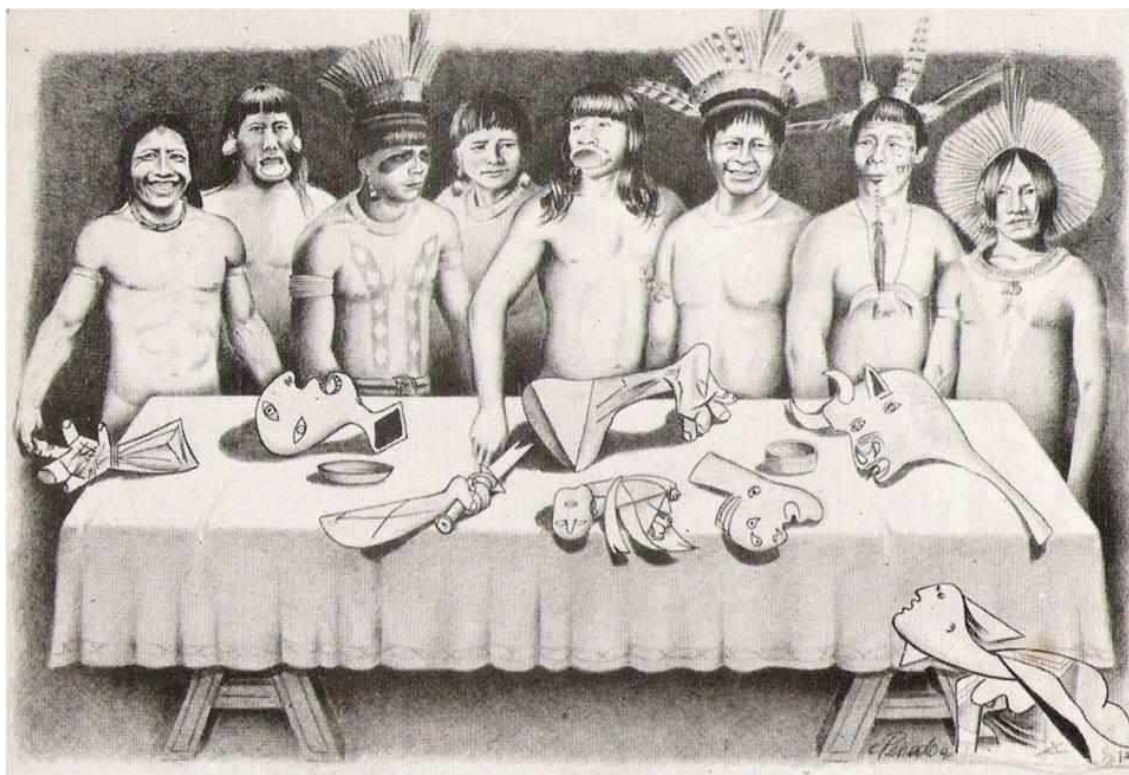


Figura 22. Clécio Penedo: Comei-vos uns aos outros – a ceia, 1981. Grafite sobre papel - 33x47,5 cm.

Não podia deixar de trazer também como referências artísticas contemporâneos, indígenas como Jaider Esbel, que é pintor, escritor e produtor cultural da etnia Makuxi. Nasceu em Normandia, em 1979, no estado de Roraima, e viveu, até aos 18 anos, onde hoje é a Terra Indígena Raposa – Serra do Sol (TI Raposa – Serra do Sol). O trabalho de Jaider, “It Was Amazon” (Isso Foi Amazônia), é composto por dezesseis obras em preto e branco, que denunciam os usos e abusos da natureza na região Pan-Amazônica. São imagens fortes, expressivas e diretas que vem de um sujeito marcado pela história, que consegue transcendê-la e criticá-la com propriedade e uma beleza agressiva e peculiar.



Figura 23. Jaider Esbel – Era uma vez Amazônia, 2016. 29,7x42cm.



Figura 24. Jaider Esbel – Era uma vez Amazônia, 2016. 29,7x42cm.

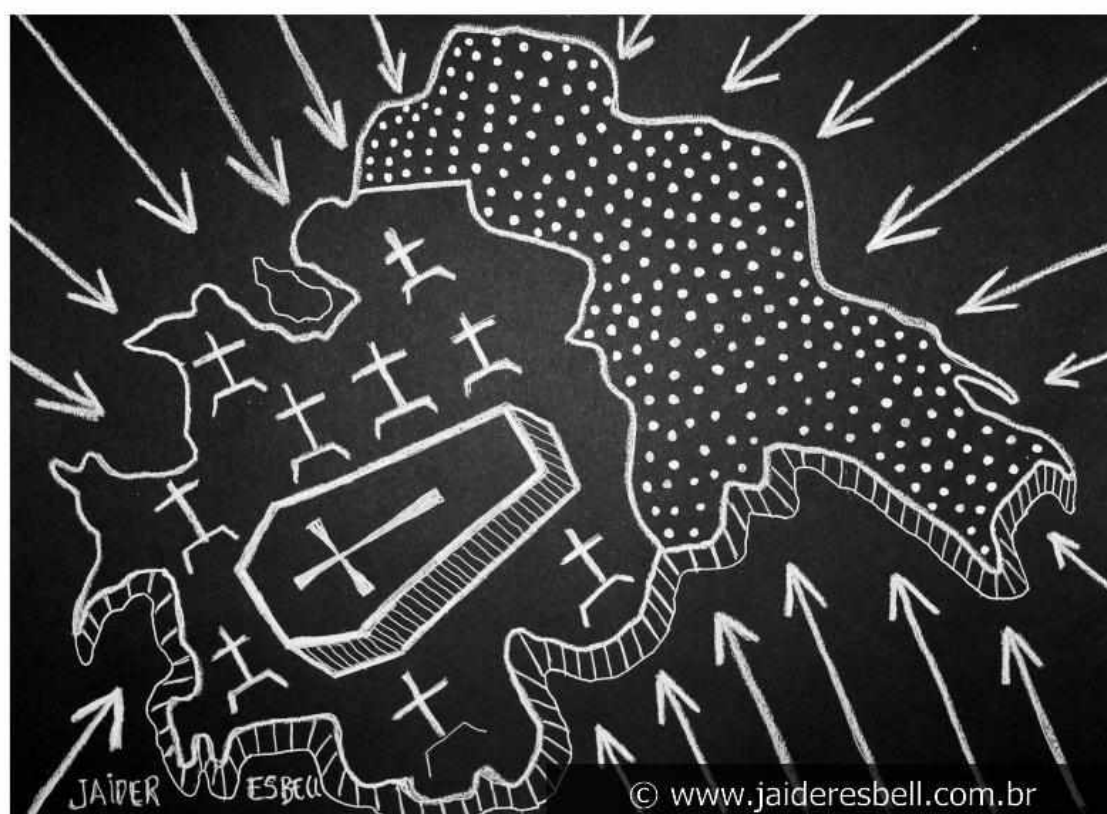


Figura 25. Jaider Esbel – Era uma vez Amazônia, 2016. 29,7x42cm.



Durante a pesquisa, por acaso, entro também em contato com o trabalho do Índio Badaross, artista indígena, dependente químico, morador da Cracolândia em São Paulo, através de um documentário na internet chamado “Badaróss: Os traços e a história do 'Basquiat da cracolândia'”, que influenciou muito na confirmação de minha escolha temática que foi trabalhada na série.

Badaróss foi descoberto por um artista que o pagava para limpar o seu ateliê de entulhos. Aos poucos o artista foi se apegando ao Badaróss e inicia-se uma amizade, que, faz o indígena, perdido nas drogas, se encontrar na arte. Começou a pintar e não parou mais. Pinta telas, paredes, o chão, pedaços de madeira. Vendeu alguns trabalhos para o exterior e mesmo assim não saiu da rua. Mora pelos becos sujos da fria metrópole. Guarda seus trabalhos junto com sua carroça de recicláveis. Ele conta que às vezes a prefeitura recolhe suas obras como lixo. A questão territorial está muito presente na obra de Badaróss, e quando digo obra, falo não somente das pinturas fortes, pesadas, carregadas de angústias, de saudades, mas também da forma como ele vive, totalmente performática. Badaróss, com bom humor, nos mostra seu quarto numa calçada debaixo de uma árvore próxima ao centro de São Paulo. É o seu lugar de refúgio, de meditação. Foi o que sobrou do seu mundo paradisíaco, no meio da civilização. Esse é um dos lugares que a sociedade capitalista destina aos verdadeiros donos dessa terra, a sarjeta.



Figura 26. Índio Badaross. Foto: Sato do Brasil/Jornalistas Livres do Brasil



## **O Milagre da Cor – Santos Psicodélicos**

Ao mesmo tempo em que trabalhava no Operação Brasil, desenvolvia outro trabalho chamado o “Milagre da Cor”, no qual eu tinha o desejo de criar na imagem, relações entre o transe provocado por drogas alucinógenas e o transe religioso. O desejo de expressar essa relação vem de minha primeira experiência, na adolescência, com cogumelos. Ouvia dizer entre a meninada que os cogumelos eram drogas gratuitas que cresciam no pasto e nos causavam alucinações. Tinha ouvido falar também sobre alguns artistas da música como o The Doors, conjunto musical e performático fundado em 1967 em Los Angeles (nome inspirado num poema de William Blake, poeta inglês, que também deu título à um ensaio de 1954 sobre os efeitos das drogas alucinógenas “As Portas da Percepção” do escritor inglês Aldous Huxley) que apreciavam essas “alucinações” e também já tinha entrado em contato com a personagem Alice de “Alice no País das Maravilhas” do escritor britânico Lewis Carrol. Pesquisei direitinho qual era o cogumelo certo, fiz a colheita e fui para a mata. Mas ao contrário da alucinação que eu esperava, que era ficar entorpecido, tive uma espécie de experiência mística. Era como se tivesse entrado em um mundo onde já havia estado antes. Eu conhecia aquela sensação. O mundo ao meu redor foi se transformando, as cores e as formas foram mudando, era como se um véu tivesse sido retirado da minha realidade; eu era outro, mas ainda era eu mesmo e estava em outro mundo, mas o outro mundo ainda era este. Em seguida a viagem se voltou para dentro de mim e me senti parte de alguma coisa maior. Um infinito. Um sentimento de estar em casa. Me parece que passei a enxergar a essência das coisas e fiz uma conexão direta com a terra, com as árvores, com as pedras e com os animais. O espírito da vida pulsava em tudo e no auge da minha experiência, eu vi deus na bunda de uma vaca! É impossível descrever em palavras o que aconteceu comigo, mas foi uma transformação profunda na qual eu comecei a despertar meu lado espiritual e entender melhor do que se tratava toda vez que alguém pronunciava a palavra deus, religião e todas aquelas coisas de que ouvia falar, mas que até o momento não tinham importância alguma. Minha família não tinha religião e nunca nos forçaram a seguir nenhuma, mesmo assim, acreditavam em Deus e nos ensinaram a respeitar todas elas. Mas até então, Deus não fazia muito sentido. Um Deus monarca vivendo no céu, vigiando, premiando e punindo as pessoas aqui na terra. Um Deus que nos criou para amá-lo acima de todas as coisas. Eu não conseguia conceber. Apesar disso, fui criado em contato com as imagens de Jesus e Santos Católicos. O quadro de São Jorge era um dos que mais me chamavam a atenção. Montado em um cavalo branco espetando um dragão maligno. Essas imagens eram de domínio público, sem assinatura dos artistas e tinham um sentido pedagógico, sendo usadas pela igreja para colonizar a espiritualidade dos indígenas. Elas perduram até os dias de hoje, sendo objetos

de adoração, símbolos da fé, ou mesmo como objetos de decoração, ajudando a promover a hegemonia cristã sobre os deuses dos povos originários desta terra.

Vários grupos indígenas das américas fazem o uso de substâncias alucinógenas encontradas em plantas e fungos em seus rituais religiosos. Essas plantas sagradas os colocam diretamente em contato com o “mundo espiritual”, e é por meio desse “transe” que o Pajé (uma espécie de líder espiritual equivalente ao Xamã das religiões orientais) faz seus trabalhos de cura. A igreja católica sempre perseguiu e demonizou o uso de substâncias que alteram a consciência, mas seus “Santos” atingiam o mesmo transe, só que por meio de outras práticas, como o jejum e a meditação, outra razão pela qual escolho os Santos católicos para a composição do trabalho. Aldous Huxley, escritor inglês, autor de *As Portas da Percepção*, um ensaio sobre o efeito das drogas alucinógenas, se apoia em suas experiências e nas teorias de Bergson sobre memória e percepção, e nos diz que o cérebro humano e o sistema nervoso funcionam como uma espécie de válvula redutora de informações, que como o próprio nome diz, tem a função de filtrar as infinitas informações com que o universo nos bombardeia, fazendo com que nos lembremos somente de coisas consideradas utilitárias para que mantenhamos a espécie. Em outras palavras, o cérebro trabalha como um instrumento que tem a função de evitar uma “onisciência” e nos dar ferramentas para que criemos nossa realidade, que é apenas um fragmento da realidade do universo. O alucinógeno, assim como exercícios espirituais, meditação, jejum e outras práticas, abrem momentaneamente e parcialmente essa válvula e nos coloca em contato com o infinito (Huxley, 2002, p.11). Assim, minha intenção é colocar o alucinógeno não como droga recreativa, mas sim como “porta de passagem” para o mundo metafísico, através das intervenções que faço nas imagens.



Figura 27. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Francisco, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.



Figura 28. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Jorge, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.





Figura 29. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Sebastião, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.



Figura 30. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Gonçalo, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.



Figura 31. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Roque, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.





Figura 32. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Benedito, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.





Figura 33. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, Santa Luzia, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.



Figura 34. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, Santa Bárbara, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.



Figura 35. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, Nossa Senhora de Aparecida, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.





Figura 36. Cleo Ferreira: O Milagre da Cor, São Miguel, 2016. Técnica Mista, 40x40 cm.

O Milagre da Cor se casa muito bem com o Operação Brasil. Uma tentativa de elucidar, de desmistificar alguma relação oculta no processo histórico, que ambos os trabalhos parecem ter como base comum. Um questionamento ético elaborado através de pressupostos estéticos formais que proporcionam o contraste e a junção de elementos aparentemente dispersos, numa síntese que surge na construção da imagem como resultado plástico. No caso do Operação

Brasil, o “indígena” e o “dinheiro”, enquanto aqui no Milagre da Cor, o “Santo” e os “alucinógenos”. Uma fuga consciente da abstração e do tema meramente formal para mergulhar no universo social, num retorno a figuração realista com conteúdo político e a construção de uma mitologia particular por meio da desmistificação de elementos da cultura brasileira. Portanto, Operação Brasil se refere à colonização material e o Milagre da Cor à colonização espiritual.

Em ambos os casos a presença da relação oculta que se pretende revelar como centro de atenção apresentada, não como mera representação da realidade ou como idealização da mesma, mas como proposta de modelo de relação possível no mundo, de interpretá-lo de certo modo, por assim dizer. Modo particular enquanto escolha individual do artista em seu universo restrito, que inserido num contexto socioeconômico mais amplo, pode adquirir ou não valor econômico ou valor simbólico, dependendo das forças históricas envolvidas na recepção e nas possíveis relações que vão determinar se essas experiências construirão ou não sentido coletivo. Portanto esses trabalhos podem ser considerados como uma tentativa de intervir na “tradição seletiva”.

## **Conclusões**

Em nosso tempo, o artista já não parece inocente o bastante para crer que pode alterar a realidade através de seu trabalho, mas sente talvez, mais do que nunca, a necessidade de realizá-lo, como forma de expor ao mundo questões que o atormentam, que o afetam, que o influenciam constantemente. Essa necessidade íntima ganha dimensão objetiva na medida que o trabalho é exposto. Se o trabalho não resolve um problema no mundo ele se apresenta como modelo possível de interpretação de relações existentes, muitas vezes ocultas por discursos ideológicos disfarçados de ciência, funcionando como uma lanterna na obscuridade da história oficial.

O artista faz uma revolução íntima em seu cotidiano, ao se esforçar para interpretá-lo e expressá-lo livremente, sem os filtros da cultura dominante, que pretende determinar o comportamento da maioria. Ele, na contemporaneidade quer então compartilhar seus questionamentos com o mundo, apresentando-lhe problemas e não soluções, já que essas devem ser construídas coletivamente em nível social mais amplo. Ele parece saber que já não pode mudar o mundo sozinho, mas que pode começar a mudá-lo, mudando a si mesmo, alterando seu foco de atenção, transformando seus próprios hábitos, quebrando seus próprios preconceitos e rompendo com seus próprios limites, com sua hipocrisia herdada do mundo e mostrando ao mesmo, que isso é possível, sem criar mais discurso vazio, partidário, profético, buscar construir sua teoria a partir de suas próprias experiências no mundo atual real, com todas as suas rápidas transformações, ou seja, fazer nossa própria tradição seletiva.

Apresentar imagens ao mercado, imagens críticas que apontam para o cerne estrutural do próprio sistema e vender essas imagens a um preço módico por exemplo, deve significar alguma coisa a ser investigada mais a fundo. Nesse sentido suponho que como artista, estudante e pesquisador apresento traços de um artista *maverick*<sup>3</sup>. Howard Becker, que presumo ter concebido esse termo, diz que os *maverick* são aqueles artistas que criam seus próprios espaços de exposição ou realizam obras que não foram concebidas para serem expostas em museus e galerias. Dessa maneira se distanciam daquilo a que chamam a tirania estética dos diretores de museus, dos conservadores, dos mecenas. Tal como um *maverick* me mantenho informado sobre aquilo que aí se faz, mesmo que não participe pessoalmente desse mundo da arte. Dessa maneira, não possuo acesso às vantagens de que usufruem quase que automaticamente os profissionais integrados. Por estar dentro de uma universidade, talvez eu ocupe um espaço de fronteira entre os *maverick* e os profissionais integrados.

Howard Becker traça algumas considerações sobre os profissionais integrados e os *maverick*. Os primeiros:

(...) dominam os conhecimentos e os procedimentos técnicos, as condutas sociais e a bagagem intelectual necessárias para que seja facilitada a realização de obras de arte. Como conhecem, compreendem e utilizam corretamente as convenções que regem o seu mundo da arte, adaptam-se com facilidade às suas atividades comuns (...) Se forem pintores, utilizam o material existente para produzirem obras que, dado o seu formato, concepções, linhas e cores, formas e conteúdo, encontram naturalmente seu espaço nos locais de exposição existentes e correspondem às capacidades de reação do público. Estes artistas correspondem àquilo que o público potencial e o Estado consideram como conveniente. (BECKER, 2010, p.85)

Os segundos ao não possuir as vantagens do “mundo da arte”, “também se libertam dos constrangimentos implicados nessas vantagens e recrutam os seus discípulos, simpatizantes e assistentes, junto de amadores que não receberam formação especializada. Desse modo “criam novas redes de cooperação e, normalmente, novos públicos” (BECKER, 2010, p.203). Nesse sentido, pode ser que me aproxime daquilo que Raquel Salimeno chama de pesquisadores, artistas ou poéticos de fronteira, que “gostam do conteúdo simbólico que carregam” (SÁ, 2016, p.200).

Conforme Raymond Williams, a cultura é ordinária, comum a todos, e não propriedade de alguns grupos ou classes sociais. Ele propõe a cultura como experiência, resultado da produção humana, do cotidiano e do vivido, contrariando a ideia de cultura como “alta cultura”,

---

<sup>3</sup> BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010p,203

separada da vida, privilégio de poucos iluminados que possuem por isso o poder de traduzi-la e transmiti-la aos não privilegiados. “Se o social é sempre passado, no sentido de que é formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser” (WILLIANS, 1979, p.130). Assim os acontecimentos sociais não podem se resumir a um sentimento que ficou no passado, mesmo que, as instituições apresentem valores que sustentem em sua trajetória uma ideologia, não podem ser tratados como produtos acabados reduzidos à formas fixas, mas sim como instituições vivas e atuantes que carregam sentimentos em constante transformações na vida social e cultural. Assim, por detrás de todo acontecimento sociocultural existe uma “estrutura de sentimento”. A ideia de uma estrutura de sentimentos pode ser especificamente relacionada à “evidência de formas e convenções, figuras semânticas, que na arte e na literatura estão quase sempre entre as primeiras indicações que tal estrutura está se formando” (WILLIANS, 1979, p.13).

Como podemos perceber ao longo do texto, o foco do presente trabalho artístico é apontar uma deficiência histórica que desemboca na criação violenta de um novo povo, formado pela mistura de outros povos, deficiência essa que somente com sua percepção e entendimento, poderá ser superada. Percebe-se uma clara intenção da classe dominante de se esconder essa deficiência, para facilitar a naturalização de nossa condição subalterna. Sendo assim, nesse trabalho em questão, eu, como artista, me encontro na função de trabalhar temas sociais, com a intenção de apontar e denunciar contradições no jogo de relações que atualmente rege nossa sociedade. Os artistas, ao se perceberem presos nessa teia de relações exploratórias, construídas nas disputas históricas, entendem que precisam compreendê-la o melhor possível para transcendê-la e expressá-la, para que se possa discuti-la lucidamente e pensar em outras formas de se organizar as relações, para que elas se tornem menos desiguais e podermos chegar perto de uma sociedade mais justa e mais livre. Daí, talvez, possamos pensar em uma arte livre. Arte pela arte. Mas somente quando todos os homens forem livres. Portanto, do meu baixo posto na sociedade, como artista e sujeito histórico social, afetado pelas condições que interferiram na formação de minha estrutura de sentimento, aqui, hoje, enxergo a arte como ferramenta de emancipação cultural, tanto para os artistas quanto para os apreciadores.

Em *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud (BOURRIAUD, 2009) indica que o melhor modo de compreender o pensamento e a produção de um artista é analisar o contexto histórico em que o artista viveu e produziu, isto é, em quais as condições ele construiu sua obra. Ao analisar a obra de vários artistas dos anos 1990, ele percebe que o ponto comum entre a aparente diversidade de propostas é a arte como um campo de trocas. Ele define a arte contemporânea

como "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado" (BOURRIAUD, 2009, p19).

Assim, as relações humanas não só se tornaram o principal tema da arte assim como também se tornaram uma nova forma de se fazer arte. Logo, percebemos que tal mudança na lógica interna das linguagens artísticas em qualquer época se relaciona com o contexto do curso social vigente. A crise na arte moderna é de certo modo gerada pelos rumos que o capitalismo tomou na Europa, gerando duas grandes guerras mundiais, alterando a ordem das forças políticas e a orientação econômica no mundo, o que por certo influenciaria toda a produção e a mentalidade que predominaria no sistema de arte. Essas novas formas de que fala Bourriaud, seriam a expressão do desencanto com o projeto modernista, que levaria alguns artistas a romperem com a utopia e o sonho de transformar o mundo, para propor modelos de realidades possíveis em espaços transitórios nesse mundo pré-existente.

Criar relações que propiciem vivências alternativas da percepção de tempo e espaço preestabelecidas socialmente seria uma das principais características da arte contemporânea para Bourriaud. O público passa de observador passivo para um agente participador, a forma da obra de arte passa a ser a própria relação proposta pelo artista e vivenciada por quem topa entrar no jogo. Duchamp define a arte como um jogo jogado por todos os homens de todos os tempos, mas quem é que dita as regras do jogo? Os artistas criam novas formas de se expressar em diálogo com o mundo indicando que a arte se relaciona diretamente com os outros setores da vida social.

Acredito que toda obra de arte de alguma forma conta a história do tempo presente. Incluindo obras do passado, ao levarmos em conta a forma como elas são lidas hoje. São fontes, documentos à serviço da história, que se fizermos as perguntas corretas, teremos um rico material para entendermos o mundo, partindo da singular visão com a qual o artista o lê e o expressa. Talvez, a arte seja ainda a forma mais livre de expressão, dentro de seus limites culturais, e o artista funcionaria como uma espécie de antena que captaria uma antecipação das transformações sociais.

Em todos esses artistas que trago como referência, nosso ponto comum é o inconformismo com a organização social vigente, que privilegia poucos deixando a maioria do povo na miséria. Esse inconformismo é tão latente que toma as nossas energias criativas direcionando nosso foco de atenção e criação para essas questões, o que faz com que nós, nosso povo e nossa arte ainda não possam ser livres. Como artista independente, acredito que esse



tipo de produção seja uma forma de resistência cotidiana e constante aos processos e relações impostas pelo sistema de produção e consumo de mercadorias. Esse tipo de produção independente gera no sujeito uma maior capacidade de análise e síntese, de reconhecer mais facilmente as contradições, bem como apresentar soluções estéticas, éticas e sociais para além das esferas oficiais e formais. Arte cotidiana como forma de vivenciar o tempo e interpretar a vida social e metafísica. Investigar através da arte o próprio sentido da existência e das possíveis e infinitas formas de fazermos esse sentido coincidir com as forças naturais e as leis que regem a vida em suas diversas e infinitas expressões materiais e espirituais, desde o micro ao macro, do indivíduo à totalidade. Indivíduos conscientes tendem a reconhecer sua responsabilidade sobre o todo e assumir posturas mais inteligentes e sociáveis, seguindo objetivos mais justos e livres. Precisamos pesquisar a nossa história a fundo. Ainda mais nesse momento em que o Brasil atravessa, com o governo corrupto e fascista de Bolsonaro, que está atacando seriamente a educação e a arte, numa tentativa de apagar a história, e com medidas que agravam ainda mais as diferenças sociais, armando a população e se vendendo barato para o estrangeiro. Um governo que trata da questão indígena com a mentalidade do europeu de quinhentos anos atrás, ou seja, a Operação Brasil ainda está mais do que viva. Mais uma vez o descaso e a falta de compreensão da realidade nos colocam em maus lençóis. Devemos questionar e nos posicionar! Em qual Brasil acreditamos? Em qual Brasil queremos viver? Queremos mesmo destruir a natureza para comer hambúrguer e tomar refrigerante? Queremos mesmo trabalhar até a morte sem ter aproveitado de fato a experiência da vida? Queremos que nossos semelhantes morram de fome para sustentar nosso estilo de vida? Qual mentalidade cultural parece mais justa? Ailton Krenak, liderança indígena, em seu livro “Idéias para adiar o fim do mundo”(KRENAK, 2019), faz a seguinte reflexão sobre o conceito de humanidade importado da Europa para o Brasil:

[...] Estar com aquela turma me fez refletir sobre o mito da sustentabilidade, inventado pelas corporações para justificar o assalto que fazem à nossa idéia de natureza. Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem -, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2019, p.17)

O Brasil que eu imagino para as crianças brasileiras do futuro se parece mais com o Brasil dos “Krenak” do que com o “Brasil Capitalista Europeu Norte-Americanizado” em que estamos vivendo. Precisamos retrabalhar a ideia de humanidade. Diretas já novamente, Ailton Krenak para presidente!

## Referências bibliográficas

- BARBEDO, Estela Pereira Batista. **Artes Indígenas no Brasil – trajetórias de contato: história de representações e reconhecimentos**. 2010. 190f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.
- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Tradução Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. 1 ed. São Paulo. 2009.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Willians**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- ESBELL, Jaider. **It Was Amazon, Galeria Jaider Esbell, 2016**. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/>. Acesso em 22/08/2019.
- ESPAÇO ALOÍSIO MAGALHÃES. **Projeto cédula, Cildo Meirelles, 1976**. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/reelaboracao/cildo-meireles-rio-1948>. Acesso em 10/11/2019.
- FERREIRA, A. B. H. **Mini Aurélio: O minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GUIAS PONTOS DE VISTA, **Exposição Operação Brasil e o Milagre da Cor, 2019**. Disponível em <http://www.guiapontosdevista.com.br/artigo/Exposicao-Operacao-Brasil-e-o-milagre-da-cor>. Acesso em 21/10/2019.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção: Céu e Inferno**. Tradução Osvaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002.
- INHOTIM. **Cildo Meirelles, Inserções em Circuitos Ideológicos, Projeto Cédula, 1970 – 1976**. Disponível em <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula/>. Acesso em 10/11/2019.
- KRENAK, Ailton. **Idéias para adiar o fim do mundo**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARTINELLI, Flávia. **Cícero renascido e olhares sobre um homem em percurso. Jornalistas livres, 2016**. Disponível em <https://jornalistaslivres.org/indio-badaross-cicero-renascido/>. Acesso em 10/11/2019.
- MURARI, Julia Bolliger, **Marcados. Bienal, 2013**. Disponível em <http://bienal.org.br/post/457>. Acesso em 12/11/2019.

OLHO VIVO. **Claudio Alcântara, Exposição de Obras de Clécio Penedo refaz passos e traços do artista. 2013.** Disponível em <https://www.olhovivoca.com.br/arte-e-cultura/1007/exposicao-de-obras-do-clecio-penedo-refaz-passos-e-tracos-do-artista/>. Acesso em 10/11/2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 28. Ed. – Petrópolis, Vozes, 2013.

PENEDO, Clécio (Clécio Penedo). **Clécio Penedo: Série comei-vos uns aos outros, “a ceia”, 1981. grafite sobre papel, 33x47,5cm. 25 de janeiro de 2017.** Facebook: cleciopenedo. Disponível em [https://www.facebook.com/ClecioPenedo/photos/cl%C3%A9cio-penedo-s%C3%A9rie\\_comei-vos-uns-aos-outrosa-ceia-1981grafite-sobre-papel-33x47/1422342581118152/](https://www.facebook.com/ClecioPenedo/photos/cl%C3%A9cio-penedo-s%C3%A9rie_comei-vos-uns-aos-outrosa-ceia-1981grafite-sobre-papel-33x47/1422342581118152/). Acesso em 10/11/2019.

PEREIRA, Vera Lucia. **Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética.** Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil.** Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÁ, Raquel, M. Salimeno de. **O ensino de arte pós-moderno na arte de Daniel Francisco Francisco de Souza.** Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia. 2016.

TV FOLHA, Badaróss: **Os traços e a história do “Basquiat da cracolândia”, 2014.** (7m46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oswcK5DRGOw>. Acesso em 20/11/2019.

WASSÉN, S.H. **Considerações sobre algumas drogas indígenas, em especial o rapé, e a parafernália pertinente.** *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S. Paulo, 3: 147-158, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura; língua; ideologia; hegemonia; tradições, instituições e formações; dominante, residual e emergente.** In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e literatura.** Rio do Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Base e superestrutura na teoria da cultura marxista.** In: \_\_\_\_\_. **Cultura e materialismo.** São Paulo: ed. UNESP, 2011.